

Fenomenología de los sentidos en La cabeza de Goliat. *Microscopia de Buenos Aires, de Ezequiel Martínez Estrada*

ANTONELLA CANCELLIER

A partir de *La cabeza de Goliat. Microscopia de Buenos Aires* de Ezequiel Martínez Estrada (Buenos Aires, 1940)¹, cuyos 5 apartados, que llevan respectivamente el título de “Vista”, “Oído”, “Tacto”, “Olfato”, “Gusto”, constituyen un pequeño tratado sobre los cinco sentidos en el espacio urbano, emerge cierta fenomenología de la percepción como extraordinario compendio de su compleja visión ética y estética de la modernidad.

El primer medallón, estructurado con ritmos y pinceladas —me atrevo a definir— algo futuristas, está ocupado por la *Vista*².

‘El modelo cartesiano de la visión es el tacto’, afirma Merleau Ponty en *L’Oeil et l’Esprit*³, ya que los ciegos “voient des mains” (‘ven con las manos’)⁴. Manos como órganos de la vista, para Cartesio, pero no es así para Ezequiel Martínez Estrada que introduce una nueva y más anómala perturbación, invirtiendo la relación al escribir que “la vista y [también] el oído son órganos de tacto más que la mano, en la ciudad”, explicando en seguida que “Indican el espacio y el movimiento en tres dimensiones, donde todo lo que ocurre corresponde exclusivamente a la cinética”⁵.

Estableciendo diferentes jerarquías y dando lugar a nuevos desplazamientos y ósmosis de funciones, los sentidos establecen luego una relación particular con la experiencia metropolitana, en el Buenos Aires fragmentado de Martínez Estrada, que es sí de extrañamiento y pérdida (de identidad, de orientación, de memoria), pero también de reorganización de los espacios y de su percepción y fruición. Órganos e impulsos de “lucha y defensa”, la vista y el oído son encargados a la “seguridad personal” en la ciudad. Al sincronizarse perfectamente con los ritmos de la vida moderna, dan lugar a una fenomenología muscular, a una energía animalizante esencialmente dinámica, es decir a “una función compleja, de espuela, rienda y freno”: en una estrecha orquestación multisensorial, advierten el peligro y protegen del mismo. El oído calcula “precisamente la distancia del

1 Se utiliza la edición: Madrid, Editorial Revista de Occidente, S.A., 1970.

2 Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliat. Microscopia de Buenos Aires*, ed. cit., págs. 73-74.

3 “Le modèle cartésien de la vision, c’est le toucher” (Maurice Merleau-Ponty, *L’Oeil et l’Esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, pág. 37).

4 Descartes, *Discours I*, édition Adam et Tannery, pág. 84. Citado por Merleau-Ponty, *op. cit.*, pág. 37.

5 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 73.

peligro” y la vista “pierde su calidad óptica para reducirse [...] al gobierno material del cuerpo que anda entre cuerpos contra los que no hay que chocar”. “Anticipan el impacto y repelen los objetos”, gracias a su función táctil en la ciudad donde los ojos no “nos sirven nada más que como lazarillos para cruzar las calles, no tropezar con otros” y donde el “ojo ideal sería la célula fotoeléctrica”, un radar que perciba no tanto “las formas y los colores”, cuanto “las masas en movimiento y su proximidad”. Lo cual parece llevar consigo, aunque de forma algo empírica, aquella fractura gnoseológica que Martínez Estrada expresa afirmando: “La ciudad pervierte [...] nuestros sentidos y, finalmente, nuestra inteligencia”. Fractura, por lo tanto, del conocimiento que es también fractura del placer ya que nuestra inteligencia ha dejado de ser “órgano de percibir la belleza, el bien y la verdad”⁶.

Aunque persistiendo dentro de la perturbada colocación en un estatuto táctil, o sea sin algún pasaje de la comprensión táctil a la comprensión óptica, el ojo sin embargo recupera su papel en Buenos Aires “para los que acostumbramos acariciarlo voluptuosamente con la vista”. Y, todavía, dando lugar a una reencontrada “estética de la ciudad” en la dimensión nostálgica de la lejanía y en el lugar privilegiado de la memoria, restableciendo con el placer estético los perdidos encantos de la visión, Buenos Aires se rescata en la distancia “cuando estamos lejos de allí”⁷.

Pendent y complemento de la vista es el *Oído* a que Martínez Estrada dedica el segundo medallón⁸ donde “el sonido se deforma y degrada como si perdiera el alma, pues el ruido es el cadáver del sonido”. En línea, por lo tanto, con las alegorías típicamente barrocas y “a semejanza de lo que resulta con los espejos curvos”, Ezequiel Martínez Estrada representa “toda imagen de sonido” como “convertida en caricatura por la ciudad, es decir, en ruido”⁹.

Como para la vista, también aquí el recuerdo rescata las imágenes acústicas colocándolas en un tiempo “paradisíaco”¹⁰: la voz de los vendedores ambulantes, el cuerno del mayoral de tranvía, el clarín de los bomberos, etc., geórgicas voces sustituidas con violencia por alto parlantes a disco, sirenas, escapes y explosiones, crujidos de los frenos, ruidos “de contenido furor, producidos con el pie o con la mano y no con las laringes”¹¹, producidos, por lo tanto, por órganos inadecuados para la función fonatoria (y vocal). Una referencia mnemónica a través de un complejo sinestésico y sinérgico a la vez, donde, en una visión telescópica del pasado, lo acústico se combina con lo táctil y lo gustativo, hace revivir luego a “los vendedores ambulantes [que] pregonaban su mercancía con voz clara y fresca, particularmente el pescado”. Agrega Ezequiel Martínez Estrada: “Sonaban las notas finales del pregón como una proeza de ópera, y la frescura de la voz anticipaba el sabor de los langostinos y las ostras”, mientras que una paleta rica de elementos retóricos y de citas le sirven para evocar “la voz del cuerno del mayoral de tranvía [que] parecía el solo de Sigfrido, y cada uno tenía su frase melódica, como en Wagner”¹².

⁶ *ibid.*

⁷ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 74.

⁸ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, págs. 74-77.

⁹ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 74.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, págs. 74-75.

¹² E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 74.

La iconografía del oído además, al utilizar Martínez Estrada recursos parecidos, se enriquece por otra imagen que también podríamos definir digna de un *crescendo* wagneriano: la del “clarín de los bomberos [que] emocionaba como al griego antiguo la recitación de la *Ilíada*. Pasaban las bombas como si llevaran más llamas al incendio, y el clarín era una lengua de fuego”¹³.

En una ciudad que “deforma y envilece los sonidos”¹⁴, en una ciudad monstruosamente antropomorfizada y antropófaga que “se ha tragado las voces individuales y en cambio emplea su estentórea voz colectiva, de fuerza industrial, de aviso perentorio de que junto a nosotros pasa rodando la muerte”¹⁵, la presencia del mónico (un moderno *memento mori*) es eficazmente ilustrada y confirmada, al igual que en el espléndido lienzo de Bruegel en el Prado, por la representación de una riquísima reseña de cantidades de instrumentos musicales, símbolos consolidados (a través de los tradicionales bodegones) en el más amplio y canónico contexto semántico de lo efímero, de la *vanitas vanitatis*, de la precariedad de las alternancias humanas donde incluso el placer estético no está separado de la caducidad del tiempo.

Al afrontar la cuestión, por otro lado tan exquisitamente pictórica, Martínez Estrada puede libremente probar la técnica de la enumeración: el bandoneón, la guitarra y la flauta, el arpa, el piano, el saxófono, la bandurria y la gaita, el acordeón, la vihuela, la guitarra, el ukelele, el oboe, el clarinete, la concertina. El bodegón literario de Martínez Estrada adquiere, respecto al canónico bodegón en la pintura, un impulso dinámico que no se comprueba en las artes plásticas. No es *Stilleben*, no es naturaleza inanimada, es decir: no es naturaleza muerta. En el despliegue de la serie instrumental, Martínez Estrada es empujado por una tensión continua a seleccionar connotaciones metafóricas (con las más variadas implicaciones antropomórficas, sinestésicas, cinéticas, etc., sobre las cuales valdría la pena detenerse). Con resonancias de otros instrumentos lorquianos, nos detenemos un rato solamente en el nostálgico elogio del bandoneón: “el instrumento preferido del pueblo [...]. Era su voz de gris y húmedo timbre, vibrante de un eros contenido y muscular, más hombruna y sensual que la de ahora”¹⁶.

Asistimos, como si fueran héroes derrotados, a la caída y a la rendición de los emblemas populares: reciclados grotescamente como en el caso de la concertina con que “ridículos soldados de la fe” (los del Ejército de la Salvación) los domingos, “entonaban un cántico”¹⁷ en la Plaza Constitución; sustituidos o desautorizados en otros casos. El conflicto entre tradición y modernidad desencadena la aparición de una nomenclatura bélica en que se puede apreciar toda la potencia antropomórfica de la escritura de Martínez Estrada: “la flauta fue desterrada por completo de nuestras orquestas populares y el saxófono ocupó su sitio”, “el acordeón venció, tierra adentro, a la vihuela tradicional” y “el bandoneón venció en la metrópoli”¹⁸, el “ukelele, el saxófono, el oboe, el clarinete, se

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 75.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 76.

¹⁸ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 75.

enseñorean de la orquesta, como reyes legítimos que de ella son”¹⁹. Melancólico destino los de los instrumentos pretéritos, justamente como el de los héroes olvidados, resignados a dejar el puesto “a los instrumentos de las bandas, voces cosmopolitas y extrañas a nuestra sensibilidad lunática”²⁰. Otro conflicto, de hecho, se agrega al precedente y opone el patriotismo-nacionalismo de una parte, y de la otra el cosmopolitismo. La reacción de Martínez Estrada, que consagra a esta problemática varios puntos, tiende a ocupar también el centro de la escena planteando una defensa explícita del patriotismo-nacionalismo, en el respeto de la pertenencia y la preservación de una cultura etno-nacional, es decir, de una identidad (nacional, cultural, metafórica, psicológica) de un yo colectivo y de un yo individual. Porque “La promiscuidad de la vida ha creado una promiscuidad de voces. Toda orquesta de la jazz, con sus instrumentos”, ha “creado una sensibilidad superpuesta que ofusca los sentidos pero que no nos llega al corazón”. Y añade con un toque algo desdeñoso: “Podría hacerse una estadística de la extranjería al confrontar los programas de los bailes populares y de los cafés danzantes”²¹. El valor del signo se eleva luego a valor simbólico por lo cual, según las experiencias individuales y los diferentes contextos, asume un significado autónomo e imperecedero. En este sentido la percepción auditiva evoca situaciones, experiencias, presencias significantes, es decir se carga de poder emblemático. Y, justamente en este sentido, un tratamiento privilegiado está concedido a la concertina: la concertina —y no al bandoneón “que es la madurez del adulto en la edad de los deseos lóbregos”. La concertina “que sólo se oía en los circos [...] los domingos por la tarde” cuando el teatro “era accesible a las familias y a los niños”, la concertina que “levanta su hálito de percalinas, piqué almidonados, gasas translúcidas y sombreros de pajas con cintas”. Mezclada a las voces en inglés de aquellos “oficiales y soldados del Ejército de la Salvación”, entrelazada a “voces falsas, desgastadas, ausentes, salmodiando la Biblia”, asociada a “ese cántico de desconocidos, en un lenguaje extraño”, “Después de un breve sermón, apenas comprensible, emitido por la nariz”, aunque acompañe una vocalidad disfórica, degradada y depauperada, cuya opacidad o hasta el vacío del significante Martínez Estrada reitera con insistencia evocando una vuelta apocalíptica y grotesca a la confusión babélica, la concertina conserva su potencialidad de significación, y bajo un signo salvífico (“un bálsamo para los tristes y afligidos”), “Como honda identidad, el alma encontraba un instante de compañía y como de consuelo en tanta soledad”²². El sonido, por lo tanto, como palabra interior, resonancia íntima, eco maternal, podríamos decir, una metafísica de la voz.

La composición se cierra, con una sinestesia de tono expresionista y futurista a la vez, sobre la plaza “otra vez en silencio, manchada de luces y de ruidos”²³.

La percepción auditiva tiene, por lo tanto, en común con la olfativa —y el *Olfato* ocupa las págs. 78-80— la característica de materializar impresiones inarticuladas, infor-

19 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, págs. 75-76.

20 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 75.

21 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, págs. 75-76.

22 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, págs. 76-77.

23 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 77.

mes, inasibles. El proceso olfativo como el auditivo, ya se sabe, está intrínsecamente relacionado con el proceso cognoscitivo, pero ya que “La ciudad atrofia los sentidos: acorta y enturbia la vista, encallece el pie, embrutece el oído”, “El olfato [también] es atrofiado insensiblemente”. Por consiguiente, Buenos Aires “es inodora” y como prelude extremadamente aporístico “tiene tendencia [...] a velar los sentidos en una especie de anticipo exquisito de la muerte, y para eso comienza a homogeneizar los olores; cada simple olor va disuelto en un tono urbano y todos juntos dan la suma de un olor, que al fin no percibimos”. Anosmia, o sea pérdida del olfato, por lo tanto, debido a que la olfatividad es de grado cero en la ciudad: “el olor de Buenos Aires es una droga anestésica” y agrega, quedando dentro de un vocabulario clínico aunque pervertido por una sugerente sinestesia, “tenemos sordera de olfato”. Introduciendo, además, en la perversión y promiscuidad de los sentidos también la vista, Martínez Estrada justifica el anosmia totalizadora en el hecho de que “Todo tiene algo de pintado, para el olfato. Las flores de la ciudad son adornos para la vista; las de los cementerios tienen un olor funeral y las de los ramos huelen a florería más que a flor. El papel pintado es la imagen gráfica del olfato en la ciudad. No olemos nada, vemos más bien”²⁴. Y profundizando el asunto sobre las anomalías del olfato, consecuencia de las mutaciones generales de la cultura que comportan transformaciones en la esfera sensorial-perceptiva y cognoscitiva, Martínez Estrada aprovecha una acreditada cita de Hudson para jugar sobre un doble sentido, irónico pero fuertemente mordaz y polémico: “Él llamaba a Buenos Aires «la ciudad pestilente», porque la conoció cuando estaba en plena faena de servir a las industrias capitales del país. Ahora que sirve a las industrias del extranjero, no tiene olor: *non olet*, como Vespasiano decía del dinero de los impuestos a las cloacas”²⁵. Insistiendo, pero en otro contexto, sobre las dobles antinomias extranjero/autóctono y olor/no olor (y anosmia/hiperosmia), escribe: “La nariz de los extranjeros tampoco es testimonio eficaz. Buenos Aires huele a limpieza, a salud, a bienestar, a papel moneda, a lo que no significa nada para el olfato”²⁶, lo que parece una paradoja macabra y triste leerlo hoy.

Un dinamismo intenso —caótico y distorsionado— de los modelos preceptivos, ligado al cambio de los modos del comportamiento, actúa en la civilidad urbana y en la sociedad industrializada. Sin embargo, la perspectiva metropolitana con sus disfunciones, contradicciones, desequilibrios sabe recuperarse y “Los días de lluvia huele la ciudad en los cinematógrafos y especialmente en los cafés, tranvías y ómnibus. La humedad despega de las ropas una emanación que pertenece por igual al cuerpo del individuo y al de la ciudad, que depositan junto sus exudaciones en el traje. En esos días Buenos Aires surge personal de la cáscara de los olores generalizados. Sí; es él”²⁷.

Por la potencia de evocación inmediata que los olores llevan en sí, su correspondiente afectividad que domina sobre las demás funciones gnoseológicas (ya que, para

²⁴ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 78.

²⁵ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 79.

²⁶ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 80.

²⁷ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, págs. 79-80.

parafrasear a Roger Penrose, ‘la nariz está más cerca del alma que los ojos’²⁸), “con la certeza del animal aquerenciado, [el autor] la distinguiría de todas las restantes ciudades del mundo”. Una extraordinaria topografía olfativa define cada barrio por “su repertorio de aromas, y asimismo las casas de escritorios, los inquilinatos, los hoteles”. Martínez Estrada da forma a un detallado mapa mental donde “Belgrano, Palermo, Boca, Chacarita, Caballito, tienen una resultante olfativa peculiar, como tienen su luz vespertina y su acento, y esto sólo puede sentirse como formando un plexo de notas orgánicas, que actúan sobre el instinto de la permanencia, como quizá la fuerza de cohesión de los animales gregarios, generalmente de olfato muy desarrollado”²⁹.

A lo largo de las dos coordenadas cronotópicas, donde el escapismo rescata una recuperación de modelos arcaicos y rústicos, la hiperosmia literaria y anímica de Ezequiel Martínez Estrada abre un desfile taxonómico: “La zona sud daba entonces olor a Buenos Aires. Ahí estaban los saladeros; olor de matadero y tenería”, las “farmacias emanaban prismas de alcanfor, desinfectantes, pastillas de goma e ingredientes de recetas complicadas; las tiendas de jabones perfumados y telas, géneros y ambiente de cueva encantada; los mercados, de carne, pescado, frutas, hortalizas, bien definidos; los corralones, de estiércol; las fondas, de guisados y restos de vino en el mantel”³⁰, etc.

Y en forma análoga, como “sentido el más adjunto a lo orgánico y vital”, también “Cuando [...] vamos de la ciudad al campo, el olfato se rehabilita. Percibe el aroma de las hierbas, de la tierra seca o húmeda, de los árboles, del aire y sus matices, de las flores y los animales invisibles. Este sentido, inexistente en la ciudad, sale de su letargo y redescubre el mundo”³¹.

En la estética de la perversión de los sentidos en el espacio urbano deben participar por supuesto categorías de la modernidad como el movimiento, en el caso del oído y el tacto, y el tiempo para el gusto. Vale entonces “el axioma de que lo fundamental en las comidas es el tiempo y no el menú. En los grandes hoteles y en los antiguos hogares, comer es un acto complicado que insume un par de horas por lo menos; en los restaurantes de mediana categoría y en los comedores burgueses poco menos de una hora, y en los restaurantes económicos, bares automáticos y dormitorios de pobres, algunos minutos”³². Deteniéndose esencialmente sobre las comidas, el autor pone de relieve su carácter étnico y antropológico: si, en el pasado, la comida era la expresión de una nación (“El menú de nuestros abuelos [...] conservaba un paladar nacional”), hoy se han homogeneizado las idiosincrasias de cada cultura acabando por crear la gran aldea global (“en un almuerzo de tres platos reunimos tres países triangulares del globo, y no falta la promiscuidad de los banquetes oficiales, donde el menú es un ágape de confraternidad internacional”). Y agrega lapidariamente en su comentario los aforismos siguientes: “La mesa suele ser un

28 Roger Penrose, *Shadows of Humind*, apud Jacqueline Blanc-Mouchet, *Le medium olfactif. Parallèles, tangentes et fluyantes*, en *Les cinq sens de la création. Art, technologie, sensorialité* (Sous la direction de Mario Borillo et Anne Sauvageot), Editions Champ, Vallons, Seyssel, 1996, pág. 33.

29 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 80.

30 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 79.

31 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 78.

32 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 80.

programa de extrema izquierda” y además “Tenemos el estómago poligloto e internacional”³³.

Intentando dar forma a una iconografía del *Gusto*³⁴, lo que, sin embargo, más parece importar al autor es la vertiente social de la comida. Que, si “el menú es el epítome culinario de la clase de vida que se lleva”, Martínez Estrada prefiere detenerse en esas comidas familiares que se sirven en los comedores pobres donde se recogen al mediodía “vendedoras de tiendas, dactilógrafas” y “gentes de todo matiz dentro de la variedad del obrero y del empleado, sobre todo las empleadas, que no pueden sentarse en el umbral a comer su merienda”³⁵, cuya modesta dignidad Ezequiel Martínez Estrada describe con grande simpatía y a las que, como fehaciente alegoría moderna del gusto, dedica un cuadro diríamos “costumbrista”, de un extremado minimalismo melancólico y de un eficaz contenido iconológico social. Íconos de la modernidad, no son las mismas mujeres que en la tradición como sujeto y objeto habrían representado la plenitud, el goce, la explosión y la exaltación de los sentidos. El canónico elogio de los sentidos aquí se convierte en mortificación de los sentidos y la figura de la mujer no reivindica ninguna centralidad: “Muchachas que visten bien, o a la manera de las que visten bien; muchachas que tienen vergüenza de que se las vea entrar en esos comedores, como si fueran a casas de cita. [...] Llegan, se sientan procurando hacer también economía del espacio que ocupan, miran los precios de la lista antes que los platos”³⁶. Ninguna alegría alimenticia, ninguna gratificación hedonista, ninguna amplitud en los gestos. Tampoco en el de pintarse los labios y de mirarse en el espejo, donde sin embargo es paradójicamente evidente la alusión a las alegorías de la vista en los lienzos tradicionales: “Ellas bajan la cabeza, extraen con prisa de su cartera el lápiz de rouge y el espejito, pagan y se apresuran a salir”³⁷. Economías en todos los sentidos, incluso en los figurados de espacios y gestos, y el cuerpo que ofrece vías de acceso a las raíces de la existencia.

En términos de arquitectura literaria, la descripción se complica todavía —al igual que en muy conocidos lienzos— en el referente metatextual de una mirada voyerista e indiscreta: “No falta quien las mire insinuante [...] porque toda mujer que padece —pobreza, luto reciente, temor, vergüenza— excita al varón”³⁸. Iconologema que contribuye a la elaboración de un espacio social, de una antropología de lo cotidiano, de una psicología masculina, de un estereotipo mental cuya referencia podría insertarse muy bien en una película del neorrealismo italiano.

Las páginas dedicadas al *Tacto*³⁹, que se rigen sobre problemas de cinésica y proxémica, es un pequeño tratado de cosmología y antropología ya que sobre el tacto Martínez Estrada funda la relación del hombre con el mundo.

33 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 81.

34 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, págs. 80-82.

35 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 81.

36 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, págs. 81-82.

37 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 82.

38 *Ibid.*

39 E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, págs. 77-78.

Tres clases de relaciones se aprecian: vertical, horizontal y, a falta de otra mejor definición y sobrepasando a otra categoría, de conducta moral. Son indicadas en riguroso orden jerárquico, que, como de costumbre, viola la anatomía tradicional, consiguiendo, por tanto, esas zonas sonrientes y paradójicas que son la cifra estilística de este tratadito y, en general, por supuesto de toda la escritura de Martínez Estrada.

En esta perspectiva, la primera y por consiguiente la más importante, es la vertical: “El tacto de la ciudad es percibido por los pies”⁴⁰. Se establece, pues, un contacto perfecto entre la superficie inferior del hombre (la planta del pie) y la superficie superior de la tierra que sin embargo, en la ciudad, lo dificulta una especie de caparazón, duro y mineral, constituido por el pavimento, determinando, en el fondo, una relación tan innatural que al fin se prefiere crear un aislamiento completo en el que, sustituyendo el pie por el neumático de un vehículo, hombre y ciudad puedan vivir sus vidas independientes.

En el campo, al contrario, o “Cuando la Municipalidad deja [...] algunas cuadras de vereda sin empedrar”⁴¹, la tierra desnuda brinda un contacto natural, elástico y confortable, que invita por consiguiente al placer de la marcha, favoreciendo una relación más directa, sin la separación de una rueda. Una lectura dialéctica entre ciudad y campo y entre pasado y presente rige también esta composición recuperando de tal forma el antiguo principio del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, ya presente en los otros medallones que, con todo, se realiza sustituyendo un aspecto concreto y material de la existencia a las tradicionales preocupaciones éticas.

La relación horizontal, en cambio, se produce por medio del cuerpo. Después del pie, segundo órgano del tacto: “órgano urbano de palpación”. Son los cuerpos que se rozan en el curso de la realidad cotidiana, “inadvertida o inevitablemente”⁴² aunque se trate, también en este caso, de un contacto mediado por los trajes, una segunda piel del hombre: una piel eléctrica como la de los gatos, que tal se revela en el mutuo, neurasténico frotarse acercándose y rechazándose de continuo.

Por último —en esta visión paradójica de los sentidos— la mano, definida órgano “más responsable, según lo demuestran las historias de la civilización y de la moral”, el único que permita un contacto verdaderamente directo y consciente. La mano, añade el autor, pasando a tonos más bien irónicos, permite, en ese universo de relaciones al fin automáticas y alienadas, un “roce furtivo”. “Bástale a muchos [...] para consuelo de su orfandad”. Y concluye: “solamente las mujeres no comprenden bien esto”⁴³.

⁴⁰ E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 77.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, pág. 78.

⁴³ *Ibid.*